

AGRIPPA: EL SOPORTE Y LA REPRESENTACIÓN DE LA MEMORIA

AGUSTÍN BERTI

CEA-UE CONICET / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Abstract

This paper discusses representation and memory on the context of digital technologies. It is focused on the multimedia book *Agrippa (A book of the dead)* by writer William Gibson, artist Dennis Ashbaugh and edited by Kevin Begos. Released in 1992, it was one of the first digital poems and also one of the first works of art to problematise its own technological nature. *Agrippa* was a complex artifact designed to self-erase after being read, questioning the book and the photographic copies as valid storages for the preservation of memory. The subject of the poem is family memoirs and its preservation in a photographic album. The relation of memory, its physical storage and the analogical technological reproduction devices are confronted with the incipient digital representation and codification technologies of the time, thus raising the issues of circulation, preservation and mutability of the works of art.

Keywords

<Physical Storage> <Representation> <Agrippa (A Book of the Dead)>
<William Gibson> <Digital Aesthetics>

Resumen

El presente trabajo discute la representación y la memoria en el contexto de las tecnologías digitales. Enfoca en el libro multimedia *Agrippa (A book of the dead)* del escritor William Gibson, el artista Dennis Ashbaugh y el editor Kevin Begos. Lanzado en 1992, fue uno de los primeros poemas digitales y también una de las primeras obras de arte de la época en problematizar su propia naturaleza tecnológica. *Agrippa* era un complejo artefacto diseñado para autoborrarse luego de su primera lectura, poniendo en cuestión la idea de libro y de copia fotográfica como soportes para la preservación de la memoria. El tema del poema son las memorias familiares y su preservación en un álbum fotográfico. La relación entre la memoria, sus soportes físicos y los dispositivos analógicos de reproducción son confrontados con las entonces incipientes tecnologías de representación y codificación digital, poniendo así en discusión los problemas de la circulación, preservación y mutabilidad de las obras de arte.



Palabras clave

<Soportes físicos> <Representación> <Agrippa (A Book of the Dead)>
<William Gibson> <Estética>

I. Introducción: ¿Por qué *Agrippa*?

A fines de 1992 apareció *Agrippa (Un Libro de Los Muertos)*, un libro-objeto que marcaría un módico hito en las artes digitales y constituyó un ejemplo extraño en el incipiente debate sobre el futuro de los libros ante el creciente avance de las tecnologías digitales. La originalidad de la obra era proponer un libro cuya relectura fuera imposible: sólo era posible leer el texto y contemplar las ilustraciones una única vez, desmontando el principio de conservación que hace de la escritura el registro de la memoria, y de los libros sus soportes privilegiados. Más allá de su éxito relativo, uno de los rasgos paradójicos del proyecto de *Agrippa* fue su pretensión de volver a una experiencia única e intransferible desde las tecnologías digitales que permiten una reproductibilidad técnica infinita. Así, la obra cuestionaba la idea de la pervivencia de los soportes analógicos, de naturaleza material por excelencia; pero también la de los digitales, que suponen una mayor conservación por la transcendencia de lo material dada la transmisibilidad casi infinita que otorga la codificación binaria. El proyecto editorial fue llevado a cabo por Kevin Begos, un editor especializado en libros-objeto y libros de arte, a partir de obras del artista plástico Dennis Ashbaugh y un texto del escritor William Gibson.

El presente trabajo discute la interrelación entre la obra y sus soportes, el desplazamiento de la memoria hacia los soportes de las representaciones generadas a través de dispositivos de registro, su recepción y los aspectos novedosos que introduce en la representación artística y literaria. Para ello, propongo las siguientes hipótesis de lectura para un análisis de los contenidos y componentes de *Agrippa*: 1) las tecnologías de registro juegan un rol fundamental en la constitución de la idea contemporánea de representación y por ello el concepto de memoria depende no sólo de la imagen mental sino del acceso a los diferentes soportes en los que descansa; 2) la diferencia en la reproductibilidad de los productos de las tecnologías analógicas y las tecnologías digitales de registro por la naturaleza discontinua propia de la codificación binaria de las últimas suponen un quiebre que altera la conservación de la memoria en los soportes.

II. La obra

En tanto objeto artístico *Agrippa (Un Libro de Los Muertos)* ofrece múltiples posibilidades de análisis atendiendo a su complejidad: obra de arte, texto literario y acto político en el momento de la conformación de un nuevo *sensorium* marcado por la creciente mediatización tecnológica, mercantilización, urbanización y circulación global.

Agrippa es un producto artesanal que desafía la estandarización y la serialización propia del libro. Su historia editorial es sumamente compleja debido a su naturaleza: se desconoce la cantidad exacta de ejemplares en circulación, aunque no superarían la centena (Liu et. al, 2005)¹. El objeto está compuesto por un libro de un número de páginas indeterminado, en el cuál hay siete u ocho grabados de Dennis Ashbaugh intercalados en páginas que repiten la secuencia genómica del morfógeno materno *bicoide* de la mosca *Drosophila* intencionalmente dispuestas en dos columnas al estilo de la edición de la *Biblia* de Gutenberg. Las últimas páginas del libro están pegadas y en un recorte dentro de éstas se guarda un diskette de 3½ pulgadas que contiene el archivo "Agrippa (Un Libro de Los Muertos)", un poema autobiográfico de William Gibson. El archivo, una vez ejecutado, muestra el texto por la pantalla y al llegar al final se encripta haciendo imposible una segunda lectura². Del mismo modo, se pretendía que una vez abierto el libro, los grabados de Ashbaugh se velaran lentamente aunque finalmente esto no ocurría debido a limitaciones técnicas (Liu et al., 2005; Hodge, 2005; Center for Books Art, 1993; Kirschenbaum, 2004). El tema común de los grabados y del poema es la memoria, lo efímero y los dispositivos de registro (especialmente las primeras cámaras fotográficas) relacionadas con el pasado de la familia del propio Gibson en una zona rural del estado de Virginia en la década del '20³.

Así como el libro impreso constituyó el primer objeto seriado que marcó los inicios del capitalismo⁴, el libro fue también uno de los bienes de consumo privilegiados en los albores de la comercialización digital en la era Amazon.com⁵. Y es en este contexto que *Agrippa* presentó un desafío original a la creciente estandarización de los bienes de consumo culturales.

III. El poema

El poema "Agrippa (Un Libro de Los Muertos)" consiste de trescientos cinco versos divididos en seis partes: I (vv. 1-97), II (vv. 98-144), III (vv. 145-181), IV (vv. 182-218), V (vv. 219-263) y VI (vv. 264-305).

En I, el yo poético abre el álbum y se describen las fotografías viejas que hay en él. II describe la máquina fotográfica y la compara con el mecanis-

mo de un revólver a partir de una experiencia de infancia. III describe otras fotografías del álbum y de restos de un aviso publicitario de un automóvil que está entre las páginas del álbum. IV presenta el pueblo de la infancia del yo poético y una nueva experiencia con una pistola. V describe la estación de buses, su renovación edilicia y la maduración emocional del yo poético, mientras recuerda el ruido de los cambios de luz en el semáforo. VI, por último, narra el exilio del yo poético y su llegada a Toronto. En los últimos diez versos yo poético habla desde su presente y en Tokio, y describe la demolición de la estación de buses y su reemplazo por una sucursal de una cadena de tiendas.

La progresión permite establecer una serie de relaciones entre armas de fuego, máquinas fotográficas, automóviles (y autobuses y camiones), semáforos y autopistas como parte de un proceso de creciente estandarización que culmina en cadena de tiendas que reemplaza la estación de buses, simbolizadas en "el mecanismo".

*Vacilé
Antes de desatar el nudo
que mantenía a este libro amarrado.*

*Un libro negro
ALBUMS
CA. AGRIPPA
Solicite Hojas Extra
Por Letra y Nombre*

*Un álbum Kodak de papel corrugado,
Negro y quemado por el tiempo (Gibson, 2002a. vv. 1-10)⁶.*

Cuando uno insertaba el diskette de 3½ pulgadas, éstas y las demás líneas del poema "Agrippa (Un Libro de Los Muertos)" pasaban ante la pantalla y luego se perdían para siempre, el archivo se encriptaba y se volvía inaccesible: una única posibilidad de leer la obra. O al menos esa era la intención manifiesta de los autores: disolver el valor de exhibición de la obra artística en el valor de culto.

IV. Los soportes

Por sus características, este texto es una de las primeras obras literarias de factura digital (aunque exceda dicho soporte) y que, además, explora posibilidades artísticas que tensionan dicha factura. La multiplicidad de soportes de *Agrippa* introduce el problema de la autoría, sobre todo cuando se incluye la participación de los programadores. Como señala James Hodge en su "Descripción Bibliográfica de *Agrippa*":

Incluso comparado con otros libros de artista, Agrippa (Un Libro de Los Muertos) es un objeto textual inusual. Más allá de la materialidad del libro y la realia misma, subyace el tema de la autoría. El texto del poema en el disquete que se autoborra es del novelista William Gibson, y los grabados de acuatinta sobre planchuelas de bronce dentro del libro fueron creados por el artista Dennis Ashbaugh. Gibson y Ashbaugh son mayoritariamente citados como los «co-autores» del libro.

Sin embargo, el proyecto fue concebido por Kevin Begos, Jr., y el código del software que pasa por la pantalla (a veces denominado erróneamente «virus»), y que posteriormente borra el poema, fue escrito por un programador que firma como «Brash» [«Descarado»] (que deseaba permanecer anónimo) con ayuda de John Perry Barlow y John Gilmore (fundadores de la Electronic Frontier Foundation). La disposición tipográfica de la secuencia de ADN (C-A-T-G) y la idea de que el formato del libro debería plasmar toda la historia del libro desde la era impresa a la digital fue inspiración de Begos (...)⁷.

Así, muchas manos contribuyeron a la hechura de Agrippa. Reconocer a todos estos creadores da una idea del carácter de artefacto multi-dimensional de la obra y su negociación estética entre lo material y lo efímero (Hodge, 2005. Mi traducción).

La versión final fue *hackeada* y difundida en Internet pocas horas después de la presentación de libro. En cierto modo, esto ya estaba previsto, y hasta alentado, por los autores de la obra (Kirschenbaum, 2005)⁸. Tales hechos han generado una resignificación de la obra: pensada a la vez como paradójico fetiche perdurable⁹ y obra efímera, hoy la misma es ubicua, permanente e intangible.

El texto de *Agrippa* se relaciona con sus soportes en múltiples planos: "Agrippa" es el nombre de una línea de álbumes de fotos de Kodak Eastman de mediados del Siglo XX, pero que alude también, mediante el subtítulo, a

referencias a la familia del autor, a la cultura clásica y al ocultista Cornelius Agrippa von Nettesheim. El yo poético evoca en los versos los recuerdos de distintas fotografías de parientes muertos, preservadas en uno de esos álbumes. Dichas evocaciones están atravesadas por el recuerdo de olores, sabores y texturas que remiten a distintos objetos de factura industrial que han sufrido el paso del tiempo (y a los que se alude también en los grabados de Ashbaugh presentes en el objeto libro) tanto como a un estado de naturaleza desaparecido con el avance del progreso. El yo poético da cuenta: a) del envejecimiento del álbum: *Dentro de la tapa grabó algo en granito blando / ahora perdido / entonces su nombre W. F. Gibson Hijo* (Gibson, 2002a, vv. 17-20); b) del tiempo acumulado en los materiales fotografiados: *en primer plano están los tablones y recortes / Él debe haber oído la brea, en agosto / el dulce y caliente hedor / de la sierra eléctrica mordiendo décadas* (vv. 29-33); y c) de las modificaciones en el espacio urbano y rural: *Hoteles donde cafishios hacían sus negocios / en las veredas de un mundo perdido* (vv. 149-150), *Setenta años después su firma permanece, la baldosa / flotando perfectamente a nivel y sin encanto entre las extensiones / de dulces y de pares de ladrillos mohosos que conocieron los zapatos de hierro de caballos yanquis* (vv. 173-175).

El poema propicia así un complejo juego de referencias y evocaciones articuladas en torno al paso del tiempo, las marcas acumuladas sobre los materiales, la memoria familiar, y los dispositivos de registro que permiten almacenarla (así como también de la pervivencia de dichos registros). Las referencias y evocaciones tienen relación con la materialidad del libro-objeto, del diskette que sirve de soporte del texto y de los grabados. Tanto el diskette como los grabados constituyen dispositivos (o "mecanismos") de almacenamiento paradójicamente efímeros: de acuerdo al plan editorial original, las imágenes se velarán y el texto se autoencriptará.

Registro y memoria parecen de este modo seguir caminos conexos pero separados. El resultado es una separación de vida y representación y en ello el acto de fotografía funciona como metonimia de todos los registros, pero es además un registro "mecánico":

*El mecanismo: metal negro estampado
Cuerina sobre cartón, pedazos de boj,
Un lente
El obturador cae
Siempre
Dividiendo esto de aquello* (vv. 98-103).

Estos versos sugieren una división entre lo representado y la representación, un desfase del que la imagen, el producto del dispositivo fotográfico da cuenta. La vida continúa después de la toma y la copia fotográfica, que representa un instante separado de dicha vida, también comenzará envejecer en su propia materialidad. Tendrá su propia historia, distinta de la de aquello que representa (y esa historia será la de su circulación, es decir, la historia de sus copias y la de su negativo)¹⁰.

La elección y la experimentación con los soportes también tienen carga significativa determinante para la relevancia cultural de *Agrippa*: a) un libro, como modelo de objeto seriado, que no se puede leer por contener una codificación de materia orgánica cuya actualización supondría la creación de vida (y que se vincula con el encriptado del texto digital una vez que el archivo ha sido ejecutado); b) varios grabados que se velan remitiendo a la fotografía que tematizan y que no cumplen su función de registro —recordemos que, siguiendo a Benjamin (2004: 21-54; 91-111), la cámara fotográfica es el segundo medio central para la reproductibilidad técnica luego de la imprenta—; y, por último, c) un *diskette* que se vuelve inútil, creando la paradoja de un texto digital que no sobrevive su primera lectura —y que no está por tanto sustraído de la posibilidad de envejecimiento y deterioro como suelen estarlo los registros digitales—. El objeto-libro, en tanto objeto artístico, se compone además de otros elementos (el tamaño del volumen, la tipografía *ad hoc*, un paño que lo envuelve, una tapa resinosa) que remiten a la vez a la posesión de una reliquia única, con el agregado valor de culto, y a lo orgánico, codificado en el ADN que es su texto. Como señala James Hodge: “(...) *también es relevante el hecho de que algunos elementos de la obra fueran creados o terminados a mano: cada copia de cada edición es físicamente diferente*” (Hodge, 2005. Mi traducción).

El impacto cultural de *Agrippa* ha sido muchas veces sobredimensionado o no muy comprendido. Un ejemplo llamativo en este sentido es el del crítico brasileño Arlindo Machado, una autoridad en el campo de las artes mediales. Machado inscribe a *Agrippa* en una genealogía de intervenciones sobre los dispositivos, o “máquinas semióticas” junto con las obras del videasta Nume June Paik y los fotógrafos Frederic Fontenoy y Andrew Davidhazy. Luego, la define como una “novela digital” que

(...) coloca en la pantalla un texto que se confunde y se destruye gracias a una especie de virus de computadora capaz de detonar los conflictos de memoria del aparato —entonces no se puede más decir que los artistas están operando dentro

de las posibilidades programadas y previsibles de los medios indicados-. Ellos están, en verdad, ultrapasando los límites de las máquinas semióticas y reinventando radicalmente sus programas y sus finalidades (Machado, 2007: 14. Mi traducción)¹¹.

V. La obra de arte y la copia

Dado el estado de la discusión en torno al arte y las nuevas tecnologías, resulta necesario reflexionar desde la Estética sobre algunas de las representaciones que se manifiestan en el tránsito a lo digital. En relación a esto, Claudia Kozak señala un problema recurrente en la discusión:

(...) el arte siempre se relaciona con la técnica; sólo una estética idealista se permite desconocer la inscripción técnica del arte. Sin embargo, una parte importante de los discursos acerca de las relaciones entre arte y técnica, sobre todo la parte que toma como su objeto a las llamadas "estéticas o poéticas tecnológicas", con motivo de enfatizar la inscripción técnica del arte, olvida la inscripción social e histórica de la técnica (Kozak, 2006).

En el mismo sentido, Arlindo Machado señala la necesidad de un conocimiento cabal de los procedimientos técnicos del arte para cada época:

Ninguna lectura de los objetos culturales recientes y antiguos puede ser completada si no se considera como relevante la "lógica" intrínseca del material y los procedimientos técnicos que le dan forma. La historia del arte no es apenas la historia de todas las ideas estéticas, como se acostumbra a creer, si no y sobre todo la historia de los medios que permiten dar expresión a esas ideas. (...) Tales mediadores, lejos de configurar dispositivos enunciativos neutros o inocentes, en verdad desencadenan mutaciones sensoriales e intelectuales que serán, muchas veces, el motor de las grandes transformaciones estéticas (Machado, 1993: 11. Mi traducción).

Para pensar esta obra particular, considero útil retomar el concepto de "aura" con el que Benjamin problematiza la reproducción técnica de obras de arte. En tanto dispositivo, Agrippa busca volver a dotar de aura al objeto la relectura imposible del poema, en el (fallido) velado de las imágenes, en

lo ilegible del ADN que imita la impresión del texto bíblico de Gutenberg se busca generar ante una oscilación entre el valor de culto y el valor de exhibición de la obra de arte "aurática" similar a la que señalaba Benjamin en el caso de las esculturas sagradas que sólo podían verse en los momentos rituales. Ya que podremos leer el poema una única vez, deberemos disponer de un tiempo especial, que permita la concentración en la lectura y evite las interrupciones y distracciones.

Uno de los problemas que usualmente se presenta ante las obras digitales es la pregunta por la unicidad. Tal pregunta surge ante la posibilidad de lo idéntico en el arte que lo digital, por su carácter inmaterial, hace posible reproducir al infinito. La expansión de lo digital a una gran parte de las esferas de la vida cotidiana desde la segunda mitad de los '90 resulta un período significativo que puede servir como punto inicial para la reflexión sobre su importancia en el arte y la literatura, y como un condicionante de las representaciones artísticas previas de las que reproduce (o a las que traduce o muestra, dependiendo desde donde juzguemos). Al proponer una obra que se vela y se autoencrypta se busca recuperar la intensidad de la experiencia estética y el esfuerzo de su pervivencia en la memoria sin que esta pueda apoyarse en el soporte.

Cabe señalar, sin embargo, que Benjamin no establece una división absoluta para los fenómenos auráticos a partir de la aparición de las tecnologías de reproducción, sino una gradualidad (y de allí la idea de "decadencia" de lo específico del arte y no de su "desaparición" o "muerte". En este sentido, cabe pensar cómo tradicionalmente la "idea de original" requería de la noción de "copia" que remitía al carácter primigenio de la obra "original". Es decir, ¿dónde ahora está el origen al que se vuelve para cotejar con la copia? Sin "original", no hay "copia". En las previas tecnologías de reproducción del arte, la degradación inevitable respecto del máster de las antiguas grabaciones analógicas todavía otorgaba un carácter cuasi aurático al primer registro, algo no muy considerado por Benjamin¹². Desde una perspectiva similar a la de Benjamin en relación a la imprenta (y al efecto eminentemente estético de la reproducción técnica), Friedrich Kittler señala un fenómeno concomitante que marca un momento de quiebre en el campo del conocimiento:

Porque la invención del tipo móvil de Gutenberg no apuntaba a la multiplicación de los libros sino a su embellecimiento. Todo lo que antes fluía con el sudor de los calígrafos, incapaces de evitar por completo los errores de copiado, en textos escritos a mano y miniaturas iba a estandarizarse, libre de errores y

reproducible. No obstante, precisamente esta nueva belleza hizo posible partir el conocimiento en software y hardware. Por un lado, aparecieron las universidades, cuya nacionalización lenta e imparable reemplazó la producción de libros por la de escritores, lectores y burócratas. Por otro lado, también surgió la Torre de Babel de libros, cuyas cientos de páginas idénticas tenían todas las mismas numeraciones, y cuyas ilustraciones igualmente infalsificables ponían ante nuestros ojos lo que las páginas describían (Kittler, 1999: 67. Mi traducción)¹³.

Tal partición en *software* y *hardware* guarda relación con el aspecto material del libro copiado a mano frente al del libro impreso, extendiendo los problemas auráticos del campo artístico al del conocimiento.

El objeto artístico que constituye *Agrippa* funciona intencionalmente en el sentido inverso de los libros estandarizados de Kittler. Las imágenes, que sólo podrán ser vistas durante un tiempo limitado, remiten a un texto que no está allí ya que sólo hay un código de ADN, y el texto digital, paradigma de lo estandarizado, infinitamente reproducible y conservable, se perderá tras su primera y única lectura. Cada ejemplar de *Agrippa* hecho a mano, es diferente de los demás escapando así a la división que permite partir *hardware* y *software* en el sentido que plantea Kittler o, en otras palabras, a la obra de arte de su soporte.

Los problemas antes expuestos están íntimamente vinculados a la producción seriada de objetos que disuelven la identidad del producto artístico en productos idénticos (y en teoría infinitamente reproducibles). En el análisis de Benjamin, la primera instancia de este proceso es la aparición de la imprenta y la última, el cinematógrafo (Benjamin, 2004: 98, 108).

VI. La representación técnica de la memoria

La teoría benjaminiana es especialmente fecunda para aproximarse a obras experimentales como *Agrippa* por permitir establecer la vinculación del soporte material entre la mimesis y su objeto. En "El narrador", se resalta el modo en el que se narra. Al realizar la importancia de la cadencia narrativa de la voz del narrador y el contexto social en el que la narración está inserta, se vincula a la narración con las experiencias del narrador de la cual deriva su "autoridad". Y aquí la experiencia tiene un carácter aurático en tanto es irtransferible y única (Benjamin, 1991: 112-113). Como señalé antes, entiendo que el proyecto de *Agrippa* pretende (más allá de su éxito relativo) volver a

esa experiencia única e intransferible desde la reproducibilidad técnica.

Para la fruición de la obra de arte generada mediante dispositivo técnico es necesaria su *reproducción* a partir de un soporte que es inaccesible sin un dispositivo reproductor. Se trata por ello de una representación que supone un estatuto diferente de la *ejecución* de una partitura o de la *puesta en escena* de un texto teatral. Los soportes almacenan la posibilidad de reproducción de la obra y no la existencia material de la misma como es el caso del lienzo para la pintura o la madera o piedra para la escultura. En el negativo fotográfico, el film o el fonograma no existe un original, sólo copias a partir del primer registro. No obstante, hay una diferencia fundamental en la copia fotográfica ya que, una vez copiada, puede prescindir del dispositivo reproductor. Su condición de objeto material la ubica a mitad de camino entre la existencia probabilística en el negativo y la unicidad material de las obras de arte tradicionales.

Otro rasgo que diferencia a las primeras representaciones fotográficas (y también a las fonográficas) de otras representaciones artísticas es su inicialidad. Lo representado parte de un referente material y existente al momento de la toma, por difuso y manipulado que pueda estar en la representación final. Se genera así la representación fotográfica que constituye un componente fundamental de la percepción moderna, en la cual la mediación de dispositivos técnicos es característica. Benjamin llama la atención sobre esta característica que introduce una dimensión temporal novedosa en las imágenes técnicamente producidas:

(...) la técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros. A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en tal fotografía la chispa minúscula de azar, de aquí y ahora, con la que la realidad a chamuscado por así decirlo, su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente donde, en la determinada manera de ser de ese minuto que pasó ya hace mucho, todavía hoy anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo. La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta porque gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye a un espacio creado por la conciencia humana (Benjamin, 2004: 26)¹⁴.

VII. La reproducibilidad digital

La inscripción histórica de Benjamin no podía prever el desarrollo de lo digital y sus implicancias: la superación de la materialidad del soporte. El libro, el fonograma, la copia fotográfica y el rollo de película están expuestos a la existencia en el transcurrir histórico por su naturaleza material. La reproducción industrial brinda obras idénticas que presentan dos posibilidades de diferenciación: a) el desgaste particular, la mancha o el rayón, que si bien la individualizan en tanto materia que registra en sí las marcas del paso del tiempo, limitan o anulan sus posibilidades de consumo estético; o bien b) la transformación en fetiche mediante la diferenciación consagratória que confiere la firma de autor, un proceso que ya habían experimentado los libros.

Lo digital supone un nuevo estadio ya que la degradación respecto del original es mínima e imperceptible al despegarse del soporte material. Por ello la noción de colección se exacerbaba como respuesta a la difusión de la "piratería" (también prevista en el proyecto de *Agrippa*). Desde la irrupción de lo digital, la piratería potencia, en lugar de minar, aquello que introducía la reproducción técnica industrial de los anteriores sistemas de registros (la industria editorial, la fonográfica y la cinematográfica). La piratería digital no sólo *"actualiza lo reproducido al salir al encuentro del reproductor en cualquier contexto que se halle"* (Benjamin, 2004: 97) sino que lo hace desde la *gratuidad* (o en todo caso una accesibilidad potenciada) con todo lo que esto implica para el arte como un *bien de consumo*, en el que se había tomado la obra de arte en el siglo XX a través de los distintos mecanismos de reproducción.

VIII. El hackeo y los memes

La reproducibilidad digital, incipiente al momento de aparición de *Agrippa*, aún no incluía las prácticas de apropiación y difusión que se expandían en los últimos años de la década con las redes P2P, el *filesharing*, las redes sociales y diversas formas de descarga de archivos¹⁵. Sin embargo, podría considerarse que el texto del poema de "Agrippa" constituyó uno de los primeros ensayos de memes on-line, aunque no llegó a ser muy exitoso en lo que respecta a su "fecundidad", como se verá más adelante. Retomamos aquí el concepto de "meme" de acuerdo a lo planteado por Knobel y Lankshear para abordar las nuevas formas literarias en entornos digitales:

Dawkins (...) identificó tres características clave de los memes exitosos: fidelidad, fecundidad y longevidad. Este

sigue siendo el conjunto definitivo de características y brindan un punto de partida útil para estudiar los memes on-line. La fidelidad se refiere a las cualidades del meme que permite que sea fácilmente copiado y pasado de mente en mente de relativamente intacto. La fidelidad tiene poco que ver con la verdad per se, y los memes a menudo son exitosos porque son memorables, más que porque son importantes o útiles (...). La fecundidad se refiere al ritmo al cual una idea o patrón es copiado y diseminado. Mientras más rápidamente se disemina un meme, es más probable que capte una atención robusta y sostenida y que sea replicado y distribuido. (...) La susceptibilidad también es una dimensión importante de la fecundidad de los memes (...) La susceptibilidad se refiere a la "oportunidad" o "ubicación" del meme con respecto a la apertura de la gente al meme y su propensión a ser infectada por el mismo. La susceptibilidad se potencia por la relevancia del meme para eventos actuales, su relación a memes exitosos existentes y a valores de la gente que use los espacios en los que el meme se desencadena. (...) La longevidad es la tercera característica clave de un meme exitoso. Mientras más sobrevivía un meme, más podrá ser copiado y pasado a mentes frescas, asegurando así su transmisión sostenida. La longevidad asume las condiciones óptimas para la replicación e innovación del meme (Knobel y Lankshear, 2007: 201-202)¹⁶.

El lanzamiento del libro-objeto *Agrippa (A book of the dead)*, con una lectura pública y una proyección del texto sobre una pantalla fue realizada el 9 de diciembre de 1992 en el centro cultural "The Kitchen" de la ciudad de Nueva York. La aparición del texto hackeado en el BBS Mindvox¹⁷ aconteció un día después (aunque fue detectado por un usuario el día 11) y finalmente la acción fue auto-adjudicada por "Templar" el 12 del mismo mes:

De: templar (Templar)

Posteado: Sáb, 12 Dec 1992 11:40:09 AM

Asunto: AGRIPPA

¡Sí, damas y caballeros, estoy orgulloso de presentar, tras mucha controversia, el texto completo de AGRIPPA de William Gibson primero a los usuarios de MindVox!

Búsqueda en el directorio de subidas...

Disfruten...

—T. (Citado en Kirschenbaum, 2005. Mi traducción)

En las semanas siguientes se sucedieron algunas copias paródicas que podrían considerarse memes on-line no exitosos.

Existen dos versiones sobre cómo se obtuvo el texto de "Agrippa", y una extensa discusión sobre si fue un hackeo "analógico" o una filtración¹⁸. En cuanto a "Agrippa" como meme, cabe señalar que ya desde antes de su aparición era tema de discusión en otros BBS como ECHO BBS de Nueva York. Se debía en parte a la influencia de la obra narrativa previa de Gibson en la conformación de la subcultura hacker y el concepto de ciberespacio así como por la expectativa que generaba una aproximación "digital" frente a sus novelas y cuentos en formato "libro clásico". Debido a que los BBS de esa época eran por conexión telefónica, constituían a menudo un fenómeno local, y ya que muchos de sus usuarios vivían en la misma área, eran frecuentes los encuentros cara a cara, coincidiendo, en este caso, con el circuito artístico en el que se generó el proyecto *Agrippa*.

La susceptibilidad dada por la oportunidad y ubicación de *Agrippa* como acontecimiento artístico propició los memes que se generaron a partir de la misma. La naturaleza de la obra, con las múltiples lecturas posibles del concepto de ADN como metáfora de la codificación de la vida y la experiencia mediante dispositivos, así el predicamento de Gibson en la subcultura hacker, implícitamente alentaban la violación del código de autoencriptado que hacía inaccesible la obra luego de su primera lectura. La publicación del texto de "Agrippa" en Mindvox como archivo ASCII generó algunos memes de las cuales aún pueden hallarse rastros on-line.

El primero, aparece en un hilo de posteos en BBS atribuido a "Scotto" como parte de una discusión con "William Gibson"¹⁹.

De: IN%"wixer!gaia.matrix!wgibson@cs.utexas.EDU"
13-DIC-1992 15:31:24.65
Asunto: Agrippa

Sólo quería hacerle saber que el posteo esta mañana de mi trabajo protegido por copyright constituye una flagrante violación de las leyes internacionales. Seguí así.

WG.

----->>>>

Oh. Bueno. Lo siento por eso, Sr. Gibson. Seguiré así, aquí y ahora:

AGRIPPA

(Un Libro de los Muertos)

Texto por William Gibson and Scottto

Todos los Derechos Reservados a las 7 PM mañana a la noche; tenemos tu tabla favorita...

Vacilé

*antes de desatar el nudo
que mantenía a este libro amarrado.*

*Luego decidí,
porqué mierda no,
me costó unos cientos de dólares.*

*Un álbum Kodak de papel corrugado,
Negro y quemado por el tiempo.*

*Como las cosas que solía
hacer en clases de arte en el jardín de infantes
sólo que sin la plastica*

---->

*Ah, dejá, seguro no vale la pena ahora. De todos modos,
me dicen que *Kroupa* (fanfarria de trompetas) me ganó
en esto... (Scotto, S/F)*

Casi simultáneamente apareció una segunda versión extremadamente paródica titulada "AGR1PPA (A Book of The Mentally Disturbed)" ["AGR1PPA (Un Libro de los Mentalmente Trastornados)"], que remitía a los errores de tipiado de la primera versión filtrada y proponía una versión alternativa del texto completo. Bajo el seudónimo de "US@phantom.com", fue escrita por Patrick Kroupa, hacker y uno de los administradores de Mindvox y remitía a los orígenes de la informática y a distintos productos de la industria cultural:

Esperé

*antes de soltar del broche,
que mantenía mi mente amarrada*

una caja negra:

VOCES

(en la mEnte)

Para crear mayor orden

rima o razón,
tomá 2 Haldol & llámame por la mañana

Timbre & Tono son ajustables
como la coherencia
la Información fluye en corrientes sin fin
más allá de los filtros de la conciencia,

Las amarras cuelgan
suelas, hace mucho desde que deshecho por lágrimas
y el seco chirriar de las sinapsis
volado, más allá de los desconocido
Sus patrones de existencia
comidos por el sentido y el sin
hasta que parecen hebras lisas
de regaliz negra, retorciéndose y
entretejiéndose a través de los más ramificados
senderos potenciados por la Hydergine en
el camino a MIZAR (Kroupa, S/F. Mi traducción, he
intentado mantener los usos irregulares de mayúsculas y
minúsculas)

Hay noticias de otra variante memética a posteada por "Zorgo" en el BBS FutureCulture el 21 de diciembre por "Zorgo" en el *Tated / bEf0Re unty1ng tHe B0w / tHAt B0uNd th1s B()0K t0g3th3r*²⁰ pero paródicas de "Scotto" y Kroupa, esta versión sugiere una disputa sobre la propiedad intelectual a partir de una reformulación tipográfica que mimetiza el texto desde las similitudes visuales, desafiando la estandarización, práctica muy propia de los subcultura hacker a principios de los '90²¹.

"Agrippa" no llegó a generar un meme exitoso, si seguimos las características de fecundidad asumida por Knobel y Lankshear (2007: 201-202). Los memes poseen la característica de "fidelidad" al original y su "longevidad" se (como es el caso de la EFF). Por su extensión y complejidad "Agrippa" no es fácilmente recordable y por ello no generó muchas variantes, pero la "muta- a cabo por diversos estudios académicos. Su

La presencia en los medios de comunicación es el elemento considerado por Knobel y Lankshear (Ibíd.: 204-205) para la definición de memes "exitosos", es decir aquellos que logran una amplia difusión, trascendiendo a su contexto de origen, lo que no sucedió en el caso estudiado. La presencia mediática de *Agrippa* se debió a la originalidad del proyecto inicial y a la fama del autor del poema; el hackeo y los memes del texto no fueron recogidas por los medios (o al menos eso no puede corroborarse hoy en la web a través de motores de búsqueda). No obstante, las memes de "Scott", Kroupa y "Zor-go" dan cuenta de la rica intertextualidad que atraviesa el texto de origen y el contexto cultural en el que fue producido.

El medio de difusión de estos memes, los BBS, era el espacio de un grupo de afinidad muy acotado para que "Agrippa" en tanto meme se extendiera masivamente. Sin embargo, el "libro autodestructivo" como idea ha permeado muchas discusiones desde la explosión de la reproducción digital. Por ser un texto en codificación ASCII, su replicabilidad era sencilla aunque prácticas como el *copy&paste* aún no fueran la norma de los sistemas operativos en uso en la época.

IX. Conclusión: La representación y la memoria en el contexto de la digitalización

El concepto de meme permite asir un aspecto fundamental para las discusiones de la estética para obras de factura digital y sus posibilidades de reproducción. El conocido ensayo de Benjamin se centraba en el problema de la unicidad y la decadencia del carácter aurático de las obras ante la novedad de las primeras obras técnicamente reproducidas. La "mutabilidad" de obra a partir de sus reproducciones no era un problema en ese contexto cultural ya que los dispositivos analógicos de registro tienen más limitaciones para desagregar los componentes de las obras al establecer registros continuos (aunque sin embargo hayan existido numerosas intervenciones sobre los registros, como las realizadas por los surrealistas sobre los registros filmicos, o sobre los dispositivos, como sucede en la fotografía experimental). La revolución que supone la digitalización que permite intervenir sobre los registros discontinuos, que pueden rápida y fácilmente ser cortados, pegados o alterados a través de programas de computación que realizan operaciones matemáticas sobre los registros digitalizados.

Con este concepto se agrega una capa de análisis al introducir la mutabilidad como una característica a la posibilidad de reproducción idéntica e infinita que supone la digitalización. El rastreo de esas mutaciones, como

un meme, permite asimismo historizar esas obras inmateriales e inscribirlas dentro de procesos históricos más complejos de los cuales la digitalización los sustrae sólo en apariencia.

Otro aspecto propio de la digitalización es que al codificar una obra, ésta puede ser reproducida en los soportes más diversos, aún a riesgo de generar un anacronismo de los contenidos, es decir la reproducción de un contenido en un dispositivo de reproducción distinto de aquel para el que fue originalmente previsto (con las modificaciones que esto pueda generar en la experiencia estética)²². Por proponer un ejemplo contemporáneo, sería el caso de la contemplación de una obra cinematográfica (pensada para ser proyectada sobre una gran pantalla en una sala oscura) en la diminuta pantalla de un teléfono celular que emite la luz en lugar de recibirla y compite contra la luminosidad del ambiente.

El cambio de soportes que siguió el texto del poema "Agrippa" (si atendemos a la versión más romántica: diskette, videocasete, archivo digital), sus combinaciones con otros recursos expresivos, como fueron la lectura y proyección del texto de "Agrippa" el 9 de diciembre, el hackeo y las versiones paródicas (y, aún más significativamente la variación tipográfica" de "Zorgo", al recorrer el camino inverso de modificar el vehículo sin alterar la literalidad del sentido del original), hacen de "Agrippa" un hito para abordar problemas de estética en la época de la reproducción digital.

Cuando una obra se digitaliza, la aparición del hackeo, y de los eventuales memes, desplaza la representación almacenada en objetos materiales (y a priori más vulnerables al desgaste por el paso del tiempo) hacia la fragilidad del devenir de una codificación que resulta tan permanente como mutable.

En su singular registro "irrepetible", *Agrippa* cuestionaba lo inasible de la experiencia moderna de la memoria, haciendo evidente la ilusión de una estabilidad ante la creciente posibilidad de que el registro de todas las cosas sea conservado, fuera del tiempo, en los soportes, a través de mecanismos. Y al mismo tiempo, *Agrippa* anticipaba la revolución cultural que suponían la codificación binaria y la posterior decodificación y mutaciones en diversos dispositivos reproductores digitales.

Para concluir cabe resaltar la importancia del dispositivo fotográfico tematizado en *Agrippa*, como modelo en el cuál se repiten todos los "mecanismos", fundamental en la configuración de la memoria moderna y en la constitución de una nueva idea de mimesis.

*El mecanismo: metal negro estampado
Cuerina sobre cartón, pedazos de boj,
Un lente
El obturador cae
Siempre
Dividiendo esto de aquello (vv. 98-103).*

La "caída" del obturador que divide esto de aquello funciona como metáfora de una división en tres partes²³. Por un lado, la vida que sigue; por otro, el instante captado; y, en tercer lugar, la copia fotográfica, soporte de la representación material, impresa y, desde ese momento, envejeciendo en el mundo físico. Podemos reconocer así: 1) el instante que se detuvo; 2) el futuro de ese pasado, que conocemos o podemos predecir (es decir, que fechamos al insertarla en una cronología); y 3) el objeto fotografía, en el que la memoria se desplaza de la experiencia hacia el soporte. Y que hoy, con la digitalización, se libera de la fidelidad de la copia atrapada en la materialidad del soporte y escapa al devenir de las mutaciones del código.

Notas

¹ Si bien en una nota periodística Gerald Jonas afirma que se trata de 95 copias, los estudios críticos consultados no establecen esta cifra definitiva (Jonas, 1993).

² Cabe señalar que el estándar de esa época era 3¾ pulgadas, lo que limitaba aún más su circulación. El problema del hardware y las continuas modificaciones de sus características técnicas como limitante de las posibilidades de lectura ha sido momentáneamente resuelto por el almacenamiento on-line de los archivos digitalizados.

³ Un "prospecto" editorial puesto a circular por el editor Kevin Begos (y que constituía un artefacto en sí mismo), declamaba las intenciones estéticas que animaban el proyecto, a la usanza de los manifiestos de las vanguardias históricas: *Es un experimento estimulante cuando un editor de libro de calidad museística de tirada limitada (Kevin Begos Jr.) junta a Dennis Ashbaugh (un artista conocido por sus grandes retratos de ADNs y virus de computadora) y el escritor de futuro cercano William Gibson (quien por primera vez acuñó el término "Ciberespacio" en sus laureados libros Neuromante, Conde Cero y Mona Lisa Acelerada) para producir un Libro de Artista en colaboración.*

Ya que en esta época de megacomputadoras, biotecnología y alarmantes cambios sociales y científicos, este "Libro" será tanto un desafío a la posesión, como un enigma en tanto historia. En el territorio etéreo de la colaboración Artista/Escritor, este proyecto será único. La "historia" existirá sólo en un disco de computadora que contiene un virus que infectará la computadora del "lector". No sólo eso, la historia comenzará a mutar y se destruirá a sí misma tras una lectura. El Coleccionista/Lector puede elegir acceder a la historia de Gibson —poniendo así en marcha el proceso por el cual la historia pierde su composición digital y se vuelve sólo memoria- o preservar la historia en su estado "puro" —una Caja de Pandora cuyos contenidos permanecen para siempre desconocidos. Los grabados de Ashbaugh serán a la vez contrapuntos y compañeros

de la historia. Impresos en antiguo papel de estraza, su textura, olor, forma, peso y color serán todas las cualidades que no existirán para el texto en el ciberespacio. Sin embargo los grabados también sufrirán cambios tras verse, y aluden también al encanto y al tabú de la Manipulación Genética. Este Libro de Artistas (que no es para nada exactamente un "libro") viene embalado en un exquisito contenedor metálico lleno de reliquias que sugieren la Virginia rural de la década de 1920 –memorias del pasado de la familia del escritor. Entre estas reliquias hay un viejo libro destrozado, con un espacio hueco escondido en el medio que contiene el disco de computadora. La historia contiene la llave que enlaza las reliquias y los grabados Genéticos. Como la Biblia de Gutenberg anunció una ola de cambio social y político que barrió Europa, este Libro/Objeto levanta nuevos temas de Arte, Tiempo, Información y Posesión –y formula preguntas sobre nuestros presupuestos básicos sobre los libros y el arte. (Citado por Hodge, 2005. Mi traducción, mayúsculas en el original. He intentado res-petar el estilo desconcertante, y a veces agramatical, del texto original).

⁴ Para un desarrollo más amplio de la relación entre el libro impreso y los orígenes del capitalismo, véase el ensayo "El narrador" (Benjamin, 1991: especialmente, 115-117).

⁵ Fue justamente la combinación de 1) la posibilidad de conservación y envío por correo del objeto libro frente a productos perecederos; 2) la existencia de stocks distribuidos en librerías con bases de datos digitalizadas; y 3) la dificultad para la reproducción de sus "contenidos" (es decir, el texto e imágenes), frente al incipiente fenómeno del mp3, lo que permitió los primeros desarrollos del e-commerce y la escasa incidencia de la piratería en ese incipiente negocio. Recién en 2007 con la aparición del lector de e-books Kindle, del mismo Amazon.com, la venta de contenidos digitales generó un cambio cultural de relevancia en relación al objeto libro como soporte. Sin embargo tanto el lector Kindle como sus principales competidores (Nook de la cadena de librería Barnes & Noble y el iPad de Apple) están dotados de una serie de limitaciones orientadas a limitar el impacto de la piratería, manteniendo la concentración económica y de distribución.

⁶ Para las siguientes citas del poema "Agrippa" me referiré directamente al número de versos con la misma referencia bibliográfica. En todos los casos se trata de mi traducción.

⁷ La Electronic Frontier Foundation (EFF) es una organización civil sin fines de lucro fundada en 1990 que ofrece apoyo legal a particulares y organizaciones para defender los derechos civiles en el campo de las telecomunicaciones y las tecnologías digitales. En su sitio web alberga algunos archivos relacionados a *Agrippa*: http://w2.eff.org/Misc/Publications/William_Gibson/.

Las razones del anonimato del programador pueden deberse a una práctica típica de la subcultura hacker, aunque en una entrevista Gibson discute sobre aspectos legales y de seguridad nacional ligadas al algoritmo utilizado para el encriptado (Rogers, 1993).

⁸ Actualmente el poema está disponible en el sitio web del propio Gibson (2002a) aunque con erratas que hacen pensar que fue copiado de alguna de estas versiones "hackeadas". Surgieron también versiones paródicas a dos días del evento de presentación del libro (y de la filtración del poema en Internet) que se aprovechaban de pequeñas erratas que podían propiciar los motores de búsqueda que se abordarían en el último apartado.

⁹ Reinstaurando así el valor de culto aurático de la obra de arte preindustrial que señalaba Walter Benjamin en su ensayo "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica" (Benjamin, 2004: 95-107).

¹⁰ Como señala Georges Didi-Huberman, Benjamin fue uno de los primeros en prestar atención a este problema: "(...) Igual que Warburg, Benjamin puso la imagen (Bild) en

el centro neurálgico de la "vida histórica". Comprendió como él que tal punto de vista exigía la elaboración de nuevos modelos de tiempo: la imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Posee —o más bien produce— una temporalidad de doble faz (...)” (Didi-Huberman, 2008: 143). Para una discusión más extensa sobre el problema de la temporalidad de las imágenes en el pensamiento de Benjamin vease, del mismo libro, el capítulo “La Imagen-Aura. Del ahora, del otrora y de la modernidad” (Didi-Huberman, 2008: 345-386).

¹¹ Más allá de los errores en lo relativo al “virus” y a la intervención sobre el hardware (“la memoria del aparato”), aquí resulta patente una lectura forzada de la obra tendiente a avalar una poética flusseriana de intervención sobre el dispositivo a la que Machado adscribe. No obstante, para Agrippa la tecnología utilizada para autencriptar el archivo no fue un virus sino un algoritmo conocido como RSA desarrollado por el Massachusetts Institute of Technology. Para una discusión más amplia de las diferencias entre las aproximaciones de Flusser y Benjamin al problema de la estética y los dispositivos véase mi trabajo “Kurtis’ “~~verdad~~” photographs: on the problem of technical images in post-documentary photography” (Berti, 2010).

¹² Para una discusión sobre el tema continuando la perspectiva benjaminiana sobre la materialidad de los registros técnicos vease *Mimesis: una historia particular de los sentidos* (Tausig, 1993: 176-235).

¹³ No es casual que Agamben señale este período como el momento en el que nace la ciencia moderna y donde también la “experiencia”, entendida en el sentido benjaminiano de transmisión de conocimiento enraizado en el contexto vital, pierde valor frente a la remisión de experiencia y conocimiento a un sujeto único abstracto, el ego cogito cartesiano y que el autor desarrollará en torno a lo que describe como “muerte de la experiencia”. (Agamben, 2007: 13-25). Kittler, asimismo, ubica en este mismo período el nacimiento del conocimiento técnico *per se*: *Una vez que Leibniz accedió a la organización de autores y títulos al simple ABC, bibliotecas estatales y nacionales enteras (como las de Berlín) se basaron en esa direccionalidad* (Kittler, 1999: 68. Mi traducción). Como se indica en la nota 2, el manifiesto previo a la “publicación” de Agrippa hace referencia explícita a la imprenta y a la Biblia de Lutero.

¹⁴ Retomando a Benjamin, Berger discute la relación entre memoria y fotografía: “Una fotografía preserva un momento del tiempo y evita que se desvanezca por sobreimpresión de momentos posteriores. En este sentido las fotografías pueden ser comparadas con las imágenes almacenadas en la memoria. Pero hay una diferencia fundamental: mientras que las imágenes que se recuerdan son el residuo de la experiencia continua, una fotografía aísala las apariencias de un instante desconectado” (2007: 13); Sontag asimismo compara la relación de la fotografía y la escritura con lo real (Sontag, 2006: 16-19) y el rol del álbum de fotografías familiares en la memoria moderna (2006: 23). Para una discusión sobre el carácter tautológico de la fotografía como representación en la vida contemporánea, véase “Máquinas de Aprisionar o Carrom” (Machado, 1993: 235-238).

¹⁵ Para un estudio acabado del fenómeno véase *¿Reproducción de la cultura o cultura de la reproducción?* (Calvi, 2008).

¹⁶ Como los propios autores señalan, el uso propuesto del concepto de meme no supone la dimensión neuronal propia de la memética como disciplina de acuerdo a lo planteado por Richard Dawkins en *El gen egoísta*, sino que toma el concepto de por su capacidad metafórica para describir procesos culturales que suceden en entornos mediados por las tecnologías digitales.

¹⁷ Los hoy obsoletos Bulletin Board System, o BBS, fueron uno de los espacios de

desarrollo por excelencia de lo que luego sería el Internet.

¹⁸ Una de las opciones es que alguien haya filtrado el texto. Otra versión, más romántica propone un hackeo lo-tech: en la presentación y lectura de la obra, los encargados de filmar el monitor de la computadora donde se reproducía el software "Agrippa" para proyectarlo en una pantalla para el público presente habrían grabado la filmación. Luego habrían copiado el texto del poema desde la pantalla de un televisor. No habría habido, en ese caso, desenscriptamiento alguno ni participación de un hacker propiamente dicho. (Kirschenbaum, 2005).

¹⁹ Nótese que la dirección de correo de la Universidad de Texas genera fuertes sospechas sobre que sea el propio Gibson quien haya escrito el mensaje.

²⁰ La parodia tipográfica podría traducirse como: YO VACILÉ / aNt3s de des4tar el Nudo / que M4ntenía este L18R() 4m4RRado.

²¹ El propio Gibson subió a su página el texto de "Agrippa" con una breve introducción en la que irónicamente alude a la mutabilidad de los textos digitalizados: *Al parecer hoy se duda de que estos curiosos objetos alguna vez hayan sido realmente concapó al ciberespacio a una vida propia, lo que considero un resultado suficientemente agradable. Pero, aparentemente, las versiones de alcance libre del ciberespacio están sujetas a la podredumbre de los bits, por lo que he decidido ofrecerla aquí con los saltos de línea correctos, etc.* (Gibson, 2002b. Mi traducción).

²² Para una discusión *in extensum* sobre el problema del anacronismo de los contenidos véase Machado (1993: 28-30) y el ya clásico estudio de Umberto Eco sobre la industria cultural, en particular el problema del desfase cuando se adaptan obras cinematográficas a la televisión (2004: 368).

²³ Traducimos literalmente "falls" como "cae" aunque los obturadores no caen y los diafragmas se "cierran". Lo que importa es, en todo caso, la idea de división que se genera a partir de la toma fotográfica. Debemos esta observación a César Lorenzano.

Referencias

- Agamben, G. (2007) *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. (1991) *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid: Taurus.
- _____. (2004) *Sobre la fotografía*, España, Pre-Textos.
- Berger, J. (2007) "Apariencias", en *Artefacto*, Vol. 6. Buenos Aires: Artefacto Grupo Editor.
- Berti, A. (2010) "Kurtis' ~~vandalised~~" photographs: on the problem of technical images in post-documentary photography", en *Flusser Studies: Multilingual journal for cultural and media theory*, Vol. 10. Disponible en: <http://www.flusserstudies.net/pag/10/ber-ti-kurtis.pdf>.
- Calvi, J. (2008) *¿Reproducción de la cultura o cultura de la reproducción?*, Madrid: U. del Rey Juan Carlos.
- Center for Book Arts. (1993) "Physical Description of Agrippa (a book of the dead)", Nueva York: Center for Book Arts.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo* de

las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Eco, U. (2004) *Apocalípticos e Integrados*, Barcelona: De Bolsillo.

Gibson, W. (2002a) "Agrippa (A book of the dead)". S/D: William Gibson Books. Disponible en: <http://www.williamgibsonbooks.com/source/agrippa.asp>.

_____. (2002b) "Introduction to AGRIPPA: A BOOK OF THE DEAD". S/D: William Gibson Books. Disponible en: <http://www.williamgibsonbooks.com/source/source.asp>.

Hodge, J. (2005) "Bibliographic Description of Agrippa (Commissioned for The Agrippa Files)", en Liu, A. et al. (2005) *The Agrippa Files. An on-line archive of Agrippa* (A book of the dead). Santa Barbara: UCSB. Disponible en: <http://agrippa.english.ucsb.edu/hodge-james-bibliographic-description-of-agrippa-commissioned-for-the-agrippa-files/>

Jonas, G. (1993, 29 de Agosto) "The Disappearing \$2,000 Book", *The New York Times*. Disponible en: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F0CE3DE1030F93AA1575BC0A965958260>

Kittler, F. (1999) "On the Implementation of Knowledge", en Bosma, J. (et al.) (Eds.) *Readme! Filtered by Nettime: ASCII culture and the revenge of knowledge*, Brooklyn, NY: Autonomedia.

Kirschenbaum, M. (2004) "Ashbaugh and Gibson's Agrippa: A Description of the Book Based Upon My Examination of the NYPL Copy."

_____. (2005) "Hacking 'Agrippa': The Source of the Online Text", en Liu, A. et al. *The Agrippa Files. An on-line archive of Agrippa* (A book of the dead). Santa Barbara: UCSB. Disponible en: <http://agrippa.english.ucsb.edu/>

Knobel, M. y Lankshear, C. (2007) *A new literacies sampler. New literacies and digital epistemologies*, New York: P. Lang.

Kozak, C. (2006) "Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas", en Romano Sued, S. et al. *1 Jornadas internacionales: Poesía y experimentación*. Córdoba: Epoké. Disponible en: http://www.expoesia.com/j06_kozak.html

Kroupa, P. (S/F) "AGR1PPA (A Book of The Mentally Disturbed)". San Francisco: EEF. Disponible en: http://2.eff.org/Misc/Publications/William_Gibson/agr1ppa.parody.

Liu, A. et al. (2005) *The Agrippa Files. An on-line archive of Agrippa* (A book of the dead). Santa Barbara: UCSB. Disponible en: <http://agrippa.english.ucsb.edu/>

Machado, A. (1993) *Máquina e imaginário. O desafio das Poéticas Tecnológicas*, San Pablo: EdUSP.

_____. (2007) *Arte e mídia*, Rio de Janeiro: Zahar.

Rogers, M. (1993). "Interview with William Gibson by Mike Rogers". Dublin:

S/D. Disponible en: http://w2.eff.org/Misc/Publications/William_Gibson/ro-gers_gibson.interview

Scotto (S/F). "Subject: Agrippa". Disponible en: <http://www.quut.com/berlin/scream/5.txt>

Sontag, S. (2006) *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.

Taussig, M. (1993) *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. London: Routledge.

AGUSTÍN BERTI

aguberti@yahoo.com.ar

Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina. Es adscripto a las cátedras "Estética y Crítica Literaria Modernas" y "Análisis y Crítica" en la UNC y miembro del programa "Estéticas" del Centro de Estudios Avanzados/Unidad Ejecutora de la UNC/CONICET. Ha publicado artículos, capítulos de libros y ensayos sobre fotografía, literatura y nuevas tecnologías.

Actualmente es Becario de Investigación tipo II de CONICET y alumno del Doctorado en Letras de la UNC y del Programa de Posgrado en Artes Mediales de la UNC/Universidad de Caldas/Universidad de Chile.